

-
1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
 2. Егорова Н. А. Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика и поэтика : дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2007.
 3. Мартюшева Т. Мировой компот, или Казус Кукоцкого [Электрон. ресурс]. URL: [http://www.erfolg.ru/culture/\[\]ulizkaya.htm](http://www.erfolg.ru/culture/[]ulizkaya.htm)
 4. Улицкая Л. Е. Казус Кукоцкого. М., 2001.
 5. Улицкая Л. Е. Я пишу для Вас: [Беседа с писательницей Л. Улицкой] // Семья и школа. 2002. № 3. С. 24–27.

Е. Ю. Шер
г. Екатеринбург

**«Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера
и русский «роман в письмах» первой трети XIX в.:
к проблеме жанровой идентификации**

К моменту создания В. К. Кюхельбекером «Последнего Колонны» в западноевропейской литературе уже существовала богатая традиция эпистолярного романа, на которую писатель, несомненно, мог опираться (например, «Памела» (1740), «Кларисса» (1747–1748) С. Ричардсона; «Новая Элоиза» (1761) Ж.-Ж. Руссо; «Страдания юного Вертера» (1774) И. В. Гете; «Опасные связи» (1782) П. Ш. де Лакло и др.).

Согласно общепринятой точке зрения, русская литература второй половины XVIII в., реагируя на уже сложившуюся традицию европейского эпистолярного романа, на готовый жанровый канон, не участвовала в процессе становления жанра, лишь осваивая его на русской почве. Так, выполняя функцию «перевода» на русский язык европейского романа в письмах, воспроизводя его жанровый канон, «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) Ф. Эмина, «Роза» (1788), «Игра судьбы» (1789) Н. Эмина оказываются «близким подражанием» «Новой Элоизе» Руссо — «примером внешнего, поверхностного усвоения новой формы романа, выработанной Ричардсоном и Руссо, формы романа эпистолярного, романа в письмах» [9, с. 41].

Лишь будучи вписан в контекст русской классической прозы XIX в., эпистолярный жанр приобретает свои оригинальные черты, встает на свой путь развития. Именно русская эпистолярная художественная проза начала XIX в. стремится преодолеть подражательность классическому роману XVIII в., используя переписку не только как способ рассказа о том или ином событии, но, в первую очередь, как средство психологического анализа.

В то же время в начале XIX в. фиксируется резкий спад популярности эпистолярного романа. Основной причиной «остановки» развития жанра исследователи считают невозможность уместить в «маленькой раме» эпистолярного романа «картины света и людей» в новых социально-исторических условиях: «Теперь письмо сохраняет свое значение лишь для малых повествовательных форм и для прозы публицистической и документальной» [8, с. 27].

Действительно, в русской литературе первой трети XIX в. произведения, написанные в форме писем, представлены не очень широко: «Всеволод и Велеслава. Происшествие, сохранившееся в письмах» Н. Н. Муравьева, «Евгений, или Письма к другу» И. Георгиевского, «Роман в семи письмах» А. Бестужева-Марлинского, «<Роман в письмах>», «<Марья Шонинг>» А. С. Пушкина, «Роман в двух письмах» О. Сомова, «Княжна Зизи», «4438-й год» В. Ф. Одоевского, «Суд света» Е. А. Ган. Однако по большей части это произведения малого жанра — эпистолярные повести, а не романы.

В заголовках произведений начала XIX в. слово «роман» встречается довольно часто. Тем не менее это широкоупотребительное определение в применении к прозаическим произведениям имело абсолютно нетерминологическое значение. То, что в романе XVIII в. было жанровым подзаголовком, а теперь стало заглавием, на самом деле к жанровой характеристике отношения не имеет, поскольку слово «роман» авторами используется прежде всего в значении любовной истории, находящейся в центре сюжета.

Если верна формула В. Г. Белинского о соответствии «идеям времени» своих «форм», то именно такой «формой времени» и стала в 1820-х гг. русская повесть. Это тяготение к более краткому повествовательному жанру имело, безусловно, свои основания.

Размышляя о роли и признаках жанра повести вообще, о генетической связи с романом, В. Г. Белинский стремится обосновать ее своеобразие и специфику. Так, повесть, с точки зрения В. Г. Белинского, определяется как жанр, востребованный эпохой с ее возросшей динамикой,

усложнением, необходимостью отражения мироощущения современного человека, «схватывания» многообразных явлений действительности, ситуаций, когда «в одном мгновении» сосредоточивается существенный смысл происходящего [1, с. 271–272].

Значимый признак повести, следовательно, — оперативность жанра, его способность живо отражать текущую действительность, изменения в общественном умонастроении, появление новых веяний и идей.

В отличие от романа, повесть не может претендовать на широту, панорамность изображения и многоплановость сюжетного развития, на «полифонизм» структуры. Как правило, повесть посвящена какому-либо одному событию. В соответствии с этим герои и характеры раскрываются не в длительном временном развитии, а в каком-то «ударном», решительном сюжетном переломе.

Б. С. Мейлах, например, эту характеристику повести считает определяющей, полагая, что именно «возможность одновременного развития самых различных пересекающихся сюжетных линий» обусловила «превращение лермонтовского “Героя нашего времени” (составные части которого были предварительно напечатаны как отдельные повести) в роман» [4, с. 8].

Итак, главное, основополагающее отличие эпистолярной повести от романа в письмах заключается в специфике построения художественного мира произведения. Поскольку в центре повести находится всегда одна (как правило, частная) проблема, одна сюжетная (чаще всего — любовная) линия, одна история и, соответственно, малое количество персонажей — ее участников, то и образ мира в повести всегда менее емкий, более лаконичный, нежели в романе, ограниченный, как правило, лишь рамками внутренней (в данном случае — частной) жизни героев, ведущих переписку.

Так, например, «Роман в семи письмах» А. Бестужева-Марлинского, состоящий из писем некоего офицера С. другу Жоржу, раскрывает историю любви, «перемогшей честолюбивую душу», и «жесточких жгучих мучений ревности» к более счастливому сопернику, приведших героя к убийству на дуэли. В повести последовательно прослеживаются основные стадии душевной жизни главного героя: от зарождения робкой надежды на взаимность (письмо 1) — через упоения восторгом любви (письма 2, 3, 4) — к ослеплению жаждой мести (письма 5, 6) — и, наконец, к отчаянию от свершенного злодейства (письмо 7).

О. Сомов, автор повести «Роман в двух письмах», также сосредоточен на изображении этапных моментов любовной истории. Главный

герой, Лев Константинович, в двух письмах, одно из которых является «письмом с продолжением», описывает свою жизнь в деревне и историю встречи и женитьбы на провинциальной барышне Надежде Бедринцевой.

Итак, в центре сюжета эпистолярной повести начала XIX в. находится, как правило, частная проблема, личная судьба героя. Сама же форма письма используется чаще всего в дневниковой, исповедальной функции (фигура адресата в таком случае весьма формальна).

Особый интерес при рассмотрении русской эпистолярной прозы начала XIX в. представляет «<Роман в письмах>» А. С. Пушкина, намекающий своим названием на жанровую принадлежность произведения, однако не ставший, как и «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера, литературным фактом своего времени.

Но является ли «<Роман в письмах>» А. С. Пушкина романом? Произведение свое Пушкин не закончил. При этом, прервав работу на 10-м письме, сам Пушкин так и не дал названия своему творению. Впервые с пропусками оно было напечатано в 1857 г. под заголовком «Отрывки из романа в письмах» в собрании пушкинских сочинений, изданных П. В. Анненковым. В дальнейшем этот отрывок публиковался под условным названием «Роман в письмах», закрепившимся в сознании исследователей не только в качестве заглавия, но и в виде жанрового обозначения а priori.

Сам текст «<Романа в письмах>» недвусмысленно свидетельствует о том, что некогда популярная эпистолярная традиция становится в нем предметом рефлексии, переосмысляется.

В письмах Сашеньке Лиза, главная героиня «<Романа в письмах>», пространно рассуждает по поводу «старинных романов»: «Надобно жить в деревне, чтоб иметь возможность прочесть хваленую Клариссу. Я, благословясь, начала с предисловия переводчика и, увидя в нем уверение, что хотя первые шесть частей скучненьки, зато последние шесть в полной мере вознаграждают терпение читателя, храбро принялась за дело. Читаю том, другой, третий, — наконец, добралась до шестого — скучно, мочи нет. Ну, думала я, — теперь буду я награждена за труд. Что же? Читаю смерть Клариссы, смерть Ловласа — и конец. Каждый том заключал в себе 2 части, и я не заметила перехода от шести скучных к шести занимательным» [7, с. 63]. Так Пушкин (устами своей героини) критикует старый роман XVIII в. за дидактичность, нравоучительность, многословность и отсутствие занимательного сюжета, что явно говорит об устаревании жанрового канона, по «выкройке» которого продолжали создаваться произведения и в начале XIX в.

В 1824 г. Пушкин писал брату по поводу романа Ричардсона: «...Читаю Кларису, мочи нет какая скучная дура!» [5, с. 123]. Спустя 10 лет он придерживается все того же мнения: «Многие читатели согласятся со мною, что Клариса очень утомительна и скучна» [6, с. 270]. Аналогичную пушкинскую оценку «классического, старинного» эпистолярного романа даст позже (в 1845 г.) В. Г. Белинский: «Ричардсон делает из своего романа картину частной семейной жизни с целью установить для нее неизменяемые моральные правила, и потому роман... был длинен, растянут, чопорен, поучителен и сух» [2, с. 104].

Пушкинская оценка «старинного» эпистолярного романа ясно говорит о том, что уже к 1820-м гг. начинает ощущаться явление, названное Ю. Н. Тыняновым «усталостью литературного рода» [10, с. 484].

Отталкиваясь от уже «устаревшей» традиции, Пушкин ратует за создание «романа» в новой стилистической манере, что, несомненно, должно было стать следствием изменения его сюжетно-композиционной организации. Однако, как уже отмечалось, свой опыт Пушкин не осуществил до конца, его «<Роман в письмах>» остался незаконченным, прерываясь на 10-м письме, из которого читателю становится ясно, что главных героев в романе не двое, а трое. Расширение рамок романа за счет введения третьего действующего лица, вероятно, должно было привести к укрупнению, обогащению художественного мира. Тем не менее, обрисовав систему персонажей и лишь намекнув на возможное направление движения сюжета, художник отказывается от попытки «вышить новые узоры» «по старой канве».

Вопрос о жанровой природе пушкинского произведения в отечественном литературоведении до настоящего времени остается открытым, неразрешенным. С одной стороны, вроде бы безоговорочно принято считать «<Роман в письмах>» романом; с другой — незавершенность отрывка не позволяет делать окончательных выводов о его жанровой принадлежности, предоставляя исследователям лишь возможность предположений.

Нам представляется, что одной только пушкинской критики ричардсоновского романа недостаточно для однозначного утверждения жанровой принадлежности «<Романа в письмах>». Вполне вероятно, что Пушкин и задумывал «<Роман в письмах>» как роман, однако, оборвав работу, писатель не довел свой замысел до конца. Можно лишь предполагать, что после «дали свободного романа» в стихах («Евгений Онегин») узкая «маленькая рама» романа в письмах была тесна Пушкину.

Итак, так называемый «роман в письмах» как художественный феномен развивался в русской литературе начала XIX в. в качестве уже

сложившейся и вполне устоявшейся традиции — в большинстве случаев в виде повести. Именно в русле этой традиции и был задуман «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера.

Безусловно, Кюхельбекер не мог знать пушкинского текста, поскольку опубликован тот был лишь в 1857 г. Следовательно, писатели почти одновременно (с разницей всего в несколько лет) движутся параллельными путями в нащупывании новых возможностей «старой» художественной формы.

Характерно, что сам Кюхельбекер изначально задумывал повесть в письмах, а не роман. 8 марта 1832 г. Кюхельбекер записывает в дневнике: «Начал я сегодня повесть в прозе “Италиянец”» [3, с. 106]; 12 марта 1832 г.: «И сегодня я продолжал повесть свою; она довольно продвинулась вперед» [Там же, с. 107]. Но уже 17 марта 1832 г. художник отмечает: «Поутру я занимался своим романом (романом, а не повестью, потому что “Италиянец” мой для повести будет слишком длинен)» [Там же, с. 108]. Так возникает новое жанровое обозначение, свидетельствующее, очевидно, об углублении и усложнении первоначального замысла. И далее в дневнике Кюхельбекер называет свое произведение романом, придав ему при окончательной переписке подзаголовок «Роман в двух частях 1832 и 1843 г.» и изменив само название с «Италиянца» на «Последнего Колонну».

Зададимся вопросом: только ли увеличением размера произведения определяется изменение Кюхельбекером жанровой характеристики произведения? Вероятно, все же не «длина» текста стала тому причиной.

По признанию самого Кюхельбекера, над «Италиянцем» «воображение стало работать», когда он читал «глупейшую повесть» Арно «Адельсон и Сальвини» [Там же, с. 106], т. е. произведение Арно стало первым творческим импульсом, подтолкнувшим Кюхельбекера к созданию романа. Однако «Адельсон и Сальвини» не эпистолярная повесть, следовательно, выбор жанровой формы «Италиянца» не был подсказан Кюхельбекеру французским писателем.

Вероятно, именно содержание повести Ф. Арно «Адельсон и Сальвини» оказало заметное влияние на фабулу «Колонны». Действительно, между произведениями писателей можно обнаружить некоторое сходство сюжетов. Однако при сопоставлении сюжетных схем романа Кюхельбекера и повести Арно видно значительное усложнение (по сравнению с Арно) проблематики «Колонны», затрагивающего основные вопросы романтической поэтики.

Наполнение старого сюжета актуальной проблематикой обусловлено, в первую очередь, коренным пересмотром Кюхельбекером образа главного героя — художника, получившего совершенно новое содержание. Страсти и вытекающие из них поступки Сальвини никоим образом не зависят от его творческого дара; у Колонны во всем складе мыслей и чувств, во всех порывах и деяниях проявляется именно художник, тонко и сильно чувствующая личность, традиционный персонаж литературы романтизма.

Пока «Италианец» был частной (любовной) историей, случившейся с Джиованни Колонной, он мог оставаться повестью, но содержание «Последнего Колонны» не уместается в рамки личной судьбы. Тем самым раздвигаются предначертанные жанром повести границы, «Колонна» «перерастает» в роман.

Типичная для традиционного эпистолярного романа XVIII — начала XIX в. история любви под пером писателя превращалась в повествование о духовной трагедии героя-индивидуалиста, мучительно размышляющего над важнейшим философским вопросом 1830-х гг. — о свободе воли личности, ее праве на свободный выбор. Благодаря своей идейно-философской проблематике, «Последний Колонна», будь он известен читателям-современникам, был бы воспринят как произведение, созвучное «эпохе философствующего духа, размышления, рефлексии» (В. Г. Белинский).

1. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 259–307.

2. Белинский В. Г. Тереза Дюнойе // Там же. Т. 10. С. 102–122.

3. Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.

4. Мейлах Б. С. Русская повесть XIX века: введение // Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра. Л., 1973. С. 3–20.

5. Пушкин А. С. Письмо Л. С. Пушкину // Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л., 1937–1959. Т. 13. С. 123.

6. Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург // Там же. Т. 7. С. 268–305.

7. Пушкин А. С. Роман в письмах // Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л., 1949. Т. 6. С. 57–76.

8. Рогинская О. О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе : дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

9. Серман И. З. Становление и развитие романа в русской литературе XVIII века // История русского романа : в 2 т. М. ; Л., 1962. Т. 1. С. 47–65.

10. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.